
Angélica Lima Cruz, *Artes de mulheres à altura das suas mãos: o figurado de Galegos revisitado*.

Ana Gabriela Macedo



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/rccs/3698>

DOI: 10.4000/rccs.3698

ISSN: 2182-7435

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Edição impressa

Data de publicação: 1 junho 2010

Paginação: 207-208

ISSN: 0254-1106

Refêrencia eletrónica

Ana Gabriela Macedo, « Angélica Lima Cruz, *Artes de mulheres à altura das suas mãos: o figurado de Galegos revisitado*. », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 89 | 2010, posto online no dia 01 outubro 2012, consultado o 21 setembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/3698> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rccs.3698>



Recensões

Angélica Lima Cruz (2009), *Artes de mulheres à altura das suas mãos: o figurado de Galegos revisitado*. Prólogo: Maria Irene Ramalho. Porto: Edições Afrontamento, 246 pp.

Estamos perante uma obra invulgar e importante no panorama de textos reflectindo sobre arte popular, que convoca ao mesmo tempo o pensamento analítico e um olhar apaixonado sobre uma realidade cultural até há bem pouco tempo desconsiderada ou considerada menor em Portugal. Trata-se de um estudo crítico sobre a arte popular do figurado de barro de Galegos, zona rural situada no Norte de Portugal, próxima de Barcelos, uma terra que mãos de mulheres, analfabetas na sua maioria, deram a conhecer dentro e fora das fronteiras do país, pela criação de objectos singulares, moldados toscamente pelas suas mãos, numa evocação expressiva, frequentemente satírica, do seu quotidiano, um quotidiano rural e fortemente marcado por hierarquias de poder, religiosas e patriarcais que, contudo, essas mesmas mulheres, quase sempre na sombra e silenciosamente, gerem, alimentam e de que são a estrutura básica afinal. Como de resto o afirma neste texto, em plena consciência dessa situação paradoxal, uma das entrevistadas, Júlia Cota: “eu era ao mesmo tempo... desculpando o termo, era homem e mulher. Mulher e homem, para tudo!” (p. 113).

Angélica Lima Cruz é uma estudiosa deste campo antropológico onde convergem “esfera doméstica, artesanato e produção industrial”, que caracteriza como típicos “de uma formação social durante a transição de uma economia predominantemente agrícola e artesanal para uma economia industrial” (p.19), e que define como “hiddenstream” face à cultura dominante

ou “mainstream”. O conceito de “hiddenstream”, como a autora refere, seguindo o pensamento de Georgia Collins e Renée Sandell, traduz uma “tendência que progride na sombra, sem reconhecimento social, e que se caracteriza mais pela continuidade do que pela mudança, e depende largamente do esforço cooperativo e anónimo” (p. 15). Esse “anonimato” e esse “progredir na sombra” têm, segundo a autora, uma causa dupla: em primeiro lugar, trata-se de trabalho que só passou a ser reconhecido como “estético” ou “artístico” a partir da segunda metade do século XX, e, mesmo então, apenas por uma parcela minoritária, intelectual e “progressista” do público; em segundo lugar, por se tratar essencialmente de “arte de mulheres”. Esta última questão constitui sem dúvida o foco crucial da análise e reflexão de Angélica Lima Cruz, que investe em não equacionar no vazio da abstracção as relações de poder entre arte erudita e arte popular tal como expressas pelo figurado de Galegos, mas antes em questionar abertamente se, reproduzindo as palavras da autora, “o figurado em barro não tinha prestígio porque era feito por mulheres ou era feito por mulheres porque não tinha prestígio” (p. 23). Questões do cânone das artes cruzam-se aqui dialogicamente com uma feroz hierarquização dos papéis de género. A ilustrar as razões que subjazem ao anonimato desta arte, uma das mulheres artistas, Ana Baraça, refere-se-lhe em entrevista dizendo, “Eu não assinava, tinha vergonha! Foram as pessoas que me pediram” (p. 189). A artista evidencia assim

que essa rasura da voz e identidade autorais são atravessadas pela questão mais funda do mutismo e desvalorização do universo feminino, o saber que de experiência se faz ou, simbolicamente, pela “aracnologia” ancestral de que fala Nancy Miller num celebrado texto crítico, aqui significada pelo conceito de arte manualmente produzida e criada em contexto doméstico. “Fazer figurado não era entendido como um trabalho, no verdadeiro sentido da palavra, e não alterava o papel tradicional da mulher como doméstica. Apesar de trabalharem tanto ou mais do que os maridos e de também ajudarem no sustento, obtendo rendimentos, o trabalho destas mulheres sempre teve o estatuto de complementaridade”, salienta a autora (p. 184).

Neste livro, que teve origem num trabalho académico, uma dissertação de doutoramento realizada na Universidade de Surrey-Roehampton, em Inglaterra, a autora, que é também a entrevistadora, apaga-se muitas vezes e coloca-se generosamente na sombra, para dar a voz e emprestar a palavra a estas mulheres criadoras – Ana Baraça, Rosalina Baraça, Maria Sineta, Júlia Cota, Júlia Ramalho – que assim constroem, perante o olhar expectante do leitor, um quadro de referências complexo em que as esferas do público e do privado “coloridamente” (mas sem folclore) negociam poderes e contra-poderes, discursos hegemónicos e “contra-dicções” e nos confrontam com questões basilares, comuns tanto à arte erudita como à arte popular, ou mesmo ao menosprezado artesanato (também este maioritariamente feminino). Nomeadamente: que papel desempenha na economia social esta arte popular criada no seio do doméstico? Qual o poder que investe estas mulheres que, na

sombra, camufladamente, se transformam em principal base de sustento da economia familiar? Em que medida é que este inesperado agenciamento feminino afecta as relações familiares e os papéis de género solidamente estabelecidos e sobejamente policiados? Qual o valor simbólico dos objectos criados, particularmente quando, para além da mera representação lúdica, eles cruzam desassombradamente, e em todo o esplendor do seu riso carnavalesco, territórios tabu ou esferas de risco, como a sexualidade e a religião? (Veja-se a este título algumas das imagens mais sintomáticas deste livro, *e.g.*, “Mulher c’um coraíge” de Maria Sineta, o “Sardão” de Júlia Cota, ou “Os tomates do Padre Inácio”, de Júlia Ramalho).

Estas e muitas outras questões de total pertinência são aqui trazidas a lume, quer pela análise crítica da autora deste livro, quer evocadas frontalmente, e sem quaisquer subterfúgios retóricos, pondo incisivamente o “dedo na ferida”, pelas próprias mulheres artistas. O facto de a parede da casa de uma destas mulheres, Maria Sineta, estar “coberta de boroas de barro espalmadas, atiradas à parede”, tal como descreve a autora (p. 63), está muito para além do seu significado literal. Dir-se-ia por extensão metonímica que, de modo análogo, também as palavras da autora desta obra, mais do que “folhas secas e mortas”, como ela simbolicamente diz traduzindo o seu trabalho de recolha etnográfica, é “barro atirado à parede”, isto é, uma aprofundada reflexão e análise crítica contextualizada socialmente e em termos da economia dos sexos, equacionando o real significado e o valor da arte popular, enquanto *Artes de mulheres à altura das suas mãos*.

Ana Gabriela Macedo

Federico, Annette R. (org.) (2009), *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*. Columbia: University of Missouri Press, 272 pp.

Talvez seja hoje difícil compreender o estado de êxtase intelectual vivido por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar no momento da escrita de *The Madwoman in the Attic* (1979). Como confessará Gilbert na introdução à segunda edição de *Madwoman*, com uma piscadela de olho a Wordsworth, “bliss *was* it to be alive in that time, at that place!” (xx) Entretanto, o cânone foi assimilando o radicalismo das leituras feministas da obra de Elizabeth Barrett Browning, George Eliot, Emily Dickinson e das irmãs Brontë.

No contexto actual de impasse feminista, é de destacar a oportuna e relevante publicação de uma colecção de ensaios de teor revisionista, intitulada *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*. A reflexão proposta por Annette R. Federico trata de responder à simbólica questão: de que modo é que as feministas da indefinida terceira geração recuperaram e avaliam o material crítico produzido em plena época de afirmação e expansão do movimento feminista pela dupla americana Gilbert e Gubar, sendo esta, como sabemos, responsável pelo cimentar de uma coesa estética literária feminista? Mais do que uma celebração do legado histórico, a crítica feminista contemporânea parece ansiar por rígida orientação metodológica ou uma miragem de pluralidade epistémica politicamente unificadora. As lentes de leitura do volume editado por Federico ora nos oferecem uma visão aumentada sobre o lugar de destaque ocupado por Gilbert e Gubar no seio da sua geração intelectual [não esqueçamos a relevância dos passos dados por Ellen Moers em *Literary Women* (1976) e Elaine Showalter em *A Literature of Their Own* (1977)], ora denotam, no teor das suas críticas mais acesas, certo

grau de miopia em relação ao contexto histórico de *Madwoman*, caracterizado pela urgência política em distinguir, em separar a história literária escrita por mulheres do opressivo sistema patriarcal comum. Como todas as libertações, também esta teve a sua dose de utopia comunitária num registo profundamente entusiasta e inspirador. Procurar-se-ão, no volume da revisitação, promessas escatológicas não cumpridas para propor uma eventual superação? Ou far-se-á um balanço positivo do que entretanto foi alcançado no campo de análise do pensamento e da escrita de mulheres? Tememos que não seja esse o objectivo do livro. Pressionado pelas inquietações do tempo da revisitação, este livro procura respostas em si e para si próprio, olhando com profunda nostalgia para os vestígios do seu crescimento rebelde.

A organização do volume, em que cada ensaio evoca um capítulo ou sub-capítulo de *Madwoman*, denota alguma preocupação em incorporar uma variedade de abordagens teóricas, apostando num equilíbrio entre a clássica psicanálise e o incipiente ecofeminismo no tratamento de temas fulcrais para a crítica contemporânea. A evolução da teoria e pedagogia feministas, os estudos de género literário e fílmico e os mais urgentes debates pós-coloniais, todos eles são palimpsesticamente postos em contacto com a escrita de mulheres do século XIX e suas congéneres do século XX, fazendo jus ao trilhado de linhagem literária feminina inaugurado por Gilbert e Gubar.

Se, por um lado, Susan Fraiman avalia positivamente o contributo de Gilbert e Gubar para o enquadramento académico de um feminismo de natureza política, cujo método inovador motiva novas gerações

de estudantes a encontrar ecos do passado feminista na teoria contemporânea mais vanguardista, Marlene Tromp, por sua vez, dedica atenção ao impacto do livro na formação intelectual de centenas de especialistas em estudos anglo-americanos. Decifrando a produção crítica projectada sobre Gilbert e Gubar nos anos 80 e 90 do século passado, Tromp defende que *Madwoman* deve ser lido como produto exemplar do mote “o pessoal é político”, na medida em que alberga o testemunho vivo das ilusões, avanços e frustrações de um período revolucionário para a agenda feminista. As suas maiores fraquezas constituem, nesse sentido, a sua maior força: a personalização da teoria académica; a busca de um motor de luta unitário e coeso; a ingenuidade do manifesto de sororidade em busca da santificada liberdade da “Everywoman”. A proposta de “remodelação” feminista de Tromp é, todavia, cautelosa, já que, ciente da necessidade de aferir o que interessa ao feminismo actual, defende que perspectivas multidisciplinares sobre a posição global das mulheres no espaço público e privado apenas retemperam a luta feminista e reafirmam a validade intemporal de uma obra como *Madwoman*. Não será de estranhar que o apelo magnetizante de *Madwoman* nas salas de aula se deva, na opinião de Fraiman, ao investimento declarado na psicanálise das personagens dos romances do século XIX, construídas a partir da tensão permanente entre luz e sombra, obediência e resistência, ordem e loucura. Esse binarismo, que os críticos de *Madwoman* tão arduamente se esforçaram por rebater, consegue, no entanto, seduzir uma geração MTV ávida de sofridos mitos das origens, de argumentos que reinscrevem a poética feminista numa cada vez mais (a)moralizante sociedade. Hila Shachar argumentará, por exemplo, que a recriação fílmica de *Wuthering Heights* se baseia na curiosa

negação do legado libertador de *Madwoman*, ao postular que o feminismo dos anos 70 derivou num “‘mundo perdido’ de feminilidade irresponsável, resultante das liberdades que acompanharam a interrogação dos papéis femininos tradicionais” (165). A retoma não poderia ser mais contra-revolucionária.

Não sem ironia, o feminismo dos nossos dias enfrenta um retrocesso conservador, bifurcado em feminismo neoliberal de terceira vaga ou pós-feminismo acomodado. O ecofeminismo ergue-se, neste contexto, como via alternativa, regeneradora para uns, essencialista para outros, de activismo social. O centro de acção volta a ser político, como bem argumenta Katey Castellano. Se estivermos perante a recriação da “língua comum” de Rich, do exercício de um poder ético, de uma espiritualidade de índole místico-feminista, para onde transferir a raiva, a contestação concentrada na luta feminista dos anos 70? Tendo em conta que importantes vectores críticos da teoria *queer* coincidem com o foco dramático de *Madwoman* – a ira, a reclusão, o desvio, a abjecção –, o volume revisionista ressentir-se-á, porventura, de algum silêncio em relação aos laços de (des)continuidade entre posições complementares de luta contra a ordem patriarcal.

São três os ensaios que aceitam regressar ao “sótão” da recriação da identidade feminina, confrontando-o com o discurso da teoria do trauma e da literatura pós-colonial nas suas tensas representações de império e raça. Madeleine Wood redescobre, com fervor psicanalítico, “enclosing fantasies” no espaço geográfico e mental de *Jane Eyre*, enquanto Narin Hassan e Danielle Russell saúdam as vozes de escritoras contemporâneas de diferentes latitudes de modo a desafiar o feminismo branco ocidental de Gubar e Gilbert. A justaposição da escrita da indiana Krupabai Sathianadhan e da americana

Toni Morrison ao conflito identitário em *Jane Eyre* produz efeitos contraditórios: por um lado, contesta-se o foco universalista de *Madwoman* pela introdução de paradigmas de etnicidade e raça; por outro, ocorre um processo de simbiose metafórica entre o universo opressivo das autoras do século XIX e aquele que escritoras de países de passado colonial ou escravagista recriam nos seus romances revisionistas. Seguem-se vários ensaios que participam no debate sobre questões de género literário na história da crítica feminista, detendo-se essencialmente nas dificuldades de afirmação sentidas pelas escritoras do “romance de sensação”, do romance gótico e de realismo doméstico vitorianos. Por último, vemos como o olhar lúcido de Lucia Aiello sobre a arte da eterna mutação poética de Dickinson relativiza o epíteto de “madwoman/artist” atribuído por toda uma geração feminista, excessivamente fascinada pelo legado de resistência silenciosa da poeta americana.

A presente colecção permite, em suma, regressar às fontes de uma possante imaginação literária feminista, embora se reconheça que nomes como Jane Austen e George Eliot, tão centrais em *Madwoman*, terão perdido algum fulgor crítico vendo, por isso, a sua presença reduzida no volume da revisitação.

Regressemos à inicial (des)ilusão feminista de Federico, hesitante entre a fúria criativa permanente, promotora de novas fronteiras feministas, e a lenta acomodação a um espaço próprio consignado na academia para a crítica feminista. O reencontro com clássicos feministas dos anos 70 favorece a aproximação entre discurso teórico e político, ao potenciar a academia como reduto máximo de luta por uma justiça mais particular, mais complexa e, portanto, assumidamente mais comprometida com a real vivência e o vasto imaginário das mulheres em todo o mundo.

Licinia Pereira

Le Clézio, J. M. G. (1994), *Diego & Frida*. Lisboa: Relógio d'Água, 212 pp.

A atribuição do Prémio Nobel da Literatura a Jean-Marie Gustave Le Clézio em 2008 veio pôr em destaque a vasta obra de um autor ainda relativamente pouco discutido entre nós. Neste número especial sobre feminismos, pareceu pertinente visitar o imaginário patriarcal que funda *Diego & Frida*, a biografia romanceada dos celebrados pintores mexicanos, assinada por Le Clézio. Publicada em 1993 e trazida ao mercado português em 1994, esta obra, como as outras do autor, só conheceu as estantes das nossas livrarias e bibliotecas justamente após a outorga do Prémio Nobel em 2008.

Le Clézio mergulha-nos aqui numa fábula despojada, em que a problemática do corpo feminino, enquanto palco da batalha

entre a dureza da vida e a emancipação da mulher, é a matriz do sofrimento e da criação artística. Um sofrimento surdo estrutura a epopeia mexicana de Le Clézio, um sofrimento que é a coluna vertebral da obra, dilacerada mas firme, de Frida Kahlo. À crítica feminista, que aqui pretendo esboçar, resiste esta obra de Le Clézio, tão contaminada pela dominação sexual explícita, social e simbólica, girando em torno duma relação de domínio despótico dele sobre ela, em que ela, tão forte e tão cheia de vida, abdica de si em prol dele – “gosto mais de Diego que da minha pele”. Na sua aparente objectividade, Le Clézio quase glorifica esta entrega nunca mútua entre homem e mulher, antes mediada pelos valores do patriarcado, que subordinam a mulher.

Em Tehunatepec, no estado mexicano de Oaxaca, vizinho do estado de Chiapas, antigo quartel-general do Exército Zapatista do subcomandante Marcos, terra índia, símbolo da resistência da dignidade indígena, há – ou haveria no tempo de Frida – um mítico matriarcado. Uma comunidade matriarcal de agricultoras e comerciantes sem “qualquer noção de pecado e proibição”, onde as mulheres, as *tehuanas*, não conhecem a “inibição, nem nada que não possam fazer ou dizer”. Esta terra tornou-se lendária e atraiu artistas, escritores e curiosos. Também Rivera se deixou apaixonar por Tehunatepec, pela dignidade das *tehuanas*, livres e impudicas, que pintou banhando-se, como fizera Gauguin nos trópicos no outro lado do Pacífico. E também Frida viu nas *tehuanas* um símbolo da feminilidade possível, da liberdade alcançável, o produto acabado e primitivo da revolução que ela, com seus quadros, procurava operar em si, e que Diego, com seus murais, procurava operar no mundo.

Diz-nos Le Clézio que “a mulher de Tehuantepec [...] tornou-se nessa época a encarnação da resistência indígena e, além disso, o emblema do feminismo – de um feminismo essencial, do triunfo da mulher índia”. Frida foi *tehuana* nas cores, nos vestidos, na pose, por vezes na atitude, nunca o foi na vida, nem na sua vida interior, que tanto pulsava, nem na sua vida exterior, tão ansiosa por emancipação. *Diego & Frida*, é tão estranho ao feminismo como o foram Diego e Frida.

Se é verdade que Frida experimenta, pelo menos nas páginas desta obra, aventuras por fora do seu amor a Diego, também é verdade que o não faz em prol do seu próprio prazer sexual, mas como jogos medíocres de ciúme, portanto em função do outro, do ente amado, desse todo-poderoso “ogre de mulheres”. E se o

adultério de Frida é prisioneiro do jogo de ciúme (a mais medíocre arma de arremesso que o patriarcado deixa às mulheres no amor – a substituição do prazer do eu pelo questionamento da posse do outro sobre mim, ironicamente usando para tal o mecanismo por excelência da função amorosa: o sexo), o adultério de Rivera é livre e absoluto, sem um minuto para pensar em Frida. Genialmente, elevando ao nível de modelo universal de amor romântico a odisseia conjugal de Diego e Frida, Le Clézio arrasa com esse mesmo modelo, mostra-o como idealização do compromisso patriarcal, heterossexual, hipocritamente monogâmico, confusão institucionalizada entre amor e dominação. É de facto Le Clézio que procede a essa desconstrução? Na verdade, não, é a leitura crítica, feminista, ou a junção das duas. Le Clézio apenas nos põe a nu este modelo trabalhado, como um diamante polido, em torno de um dos seus principais vectores – a relação homem/mulher – e oferece-nos a matéria-prima para descobrir nos mistérios do amor a dominação mais abjecta.

No espaço aberto pelas revoluções plásticas e conceptuais do início do século XX, duas tendências se afirmaram na sua segunda metade. Uma foi a centralidade do corpo, como objecto, campo e sujeito da criação; outra, o novo espaço aberto para as artistas mulheres, que, não tendo suplantado o predomínio masculino, deram saltos quantitativos e qualitativos. Da combinação entre estes dois fenómenos abriu-se um universo de possibilidades para a reflexão do lugar da mulher na sociedade, das possibilidades da sua emancipação pela criação e do corpo como vector essencial nesta dinâmica. Assim surge a *body art*, surge a contaminação da arte pelos feminismos, tendo nas *Guerrilla Girls* um exemplo paradigmático, surgem mulheres artistas que têm na obsessão do

corpo a obsessão de exprimir e mudar o seu lugar no mundo, tanto nos ramos mais experimentais da arte, com autoras como Kiki Smith, como nos mais tradicionais, como Paula Rego.

Frida Kahlo foi simultaneamente precursora e exemplo paradigmático deste fenómeno combinado. Tal como a revolução mexicana de 1910 necessitou, para catapultar o México do seu semi-feudalismo colonial para uma posição de modernidade industrial e cultural em efervescência permanente durante trinta anos, de uma violência política sem precedentes, Frida, para se catapultar enquanto revolucionária plástica, necessitou de se alimentar de uma violência atroz, a violência que a vida exerceu sobre ela. “Não estou morta e além disso tenho uma razão para viver. Essa razão é a pintura”.

No quadro de 1939, *Das Fridas*, Frida vestida de branco, à europeia, como se se preparada para casamento ou baptizado, e com uma gola alta que lhe imobiliza a cabeça, mostrando o constrangimento físico que lhe tolhe a liberdade, tem, do outro lado, Frida em vestes de *tehuana* livre e emancipada, com a mão estendida para, sobre ela, a primeira Frida repousar a sua. Vemos o coração de ambas através de seus peitos, porém, uma artéria da Frida *tehuana* sai do seu corpo, parecendo querer abraçar a da sua gêmea, esvaindo-se em sangue, apesar de a outra tentar estancar a hemorragia com um pequeno alicate médico. Talvez Frida ironizasse já aqui a sua duplicidade falhada, a falência do seu *eu* guerreiro que se esvai em sangue apesar do esforço do seu *eu* sofrido. Pelo menos, é nesse sentido que vai a obra de Le Clézio: a morte inevitável da Frida *tehuana* perante a passividade da Frida que vive para Diego.

A epopeia do casal mexicano, pela pena de Le Clézio, consegue sintetizar perante

os nossos olhos dois imaginários longínquos, o do México indígena, condenado à periferia na modernidade, e o da modernidade ocidental, que perpetua ainda o amor romântico como ideal de relação entre o homem e a mulher, ao mesmo tempo que revoluciona ferozmente os seus valores. E parece-nos tão próximo o referente que ambos têm de relação entre o masculino e o feminino, de representação dos homens e das mulheres e de uns perante os outros, que chegamos a desconfiar que haja de facto uma força comum, mais antiga que a história, para lá das civilizações, que torne o amor e a dominação como matriz essencial da relação entre homens e mulheres. É uma mentira estética pintada por Le Clézio que seja possível extrair da relação entre o casal mexicano um referente universal do jogo do humano, no diálogo entre seus pólos masculino e feminino.

É a existência dessa matriz comum – real nas civilizações originárias mexicanas como na civilização capitalista de hoje, real na relação entre Frida e Diego e nas ferramentas que temos para ler essa relação – que permite o exercício de Le Clézio de universalização do modelo que nos conta. Só assim ele é verosímil literariamente. Le Clézio não se propõe denunciar a opressão presente na história de amor que conta. Encontrar a raiz dessa opressão cabe à crítica, à crítica feminista, como esta se propõe ser. Cabe-lhe, principalmente, entender essa raiz como ultrapassável, encontrando nos discursos que a reflectem, nas histórias que dela falam, o peso que têm no imaginário humano, para entender a profunda tarefa que é revolucionar a mente humana e varrerá-la de opressões.

Manuel Afonso

Warhol-Down, Robyn e Diane Price Herndl (orgs.) (2009), *Feminisms Redux: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 542 pp.

Feminisms Redux, segunda reedição da antologia *Feminisms*, publicada pela primeira vez em 1991 e reeditada em 1997, propõe-se abordar a crítica e teoria literária feminista, revisitando-a e dando conta dos seus eventos mais recentes. O acrescento do adjetivo “Redux” (“restituído”, “restaurado”) reforça a intenção de recuperar debates enunciados no passado mas ainda centrais no feminismo, de modo a restituir não só a antologia, mas as próprias discussões. Subjaz aos três volumes o objectivo comum de reunir trabalhos que sejam representativos da crítica anglo-americana, expressando a multiplicidade de vozes que a constituem. Nesta publicação mais recente, Robyn Warhol-Down e Diane Price Herndl, responsáveis pela organização da antologia, exprimem também a disseminação do pensamento feminista ao incluir referências literárias oriundas de África e da Ásia. Ainda que a antologia vise concentrar-se sobre teoria e crítica literária, encontramos, a par de textos exclusivamente focados na literatura, tal como “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship”, de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, outras análises mais distanciadas do texto literário, como por exemplo “Bodily Inscriptions, Performative Subversions”, de Judith Butler, e outras que intersectam literatura com questões raciais ou políticas. Veja-se, por exemplo, “The Highs and Lows of Black Feminist Criticism”, de Barbara Christian, ou “Four Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, de Gayatri Chakravorty Spivak. Será também de referir a noção alargada de literatura aqui em questão, uma vez que diversas formas literárias são abrangidas, tais como a poesia, a ficção, a autobiografia, e a narrativa oral. Para

além disso, alguns artigos analisam representações visuais, como o cinema (“Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey, por exemplo) ou a publicidade (veja-se “Integrating Disability, Transforming Feminist Theory”, de Rosemarie Garland-Thomson).

Os textos incluídos na antologia, desde artigos a capítulos de livros, primam por uma multiplicidade de perspectivas, nem sempre em consonância. As questões abordadas são inúmeras, e os posicionamentos teóricos vão desde a psicanálise ao marxismo, passando pelo pós-colonialismo, narratologia, desconstrução, “cultural studies”, “race-centered studies”, “disability studies”, teorias queer, entre muitos outros. Um dos desafios colocados às organizadoras foi por isso dar à antologia uma estrutura coerente que respeitasse o teor multidimensional dos textos, não os reduzindo à sua abordagem metodológica. Desta forma, e tal como se verificava na edição anterior, os textos não estão organizados segundo cronologia ou metodologia, existindo sim uma agregação em torno de conceitos considerados pelas autoras como recorrentes nos debates feministas.

Estes conceitos, ou “keywords”, como Warhol-Down e Herndl especificam, dividem o volume em quatro secções: “Canons”, “Readings”, “Histories” e “Bodies”. No entanto, esta organização não pretende de todo ancorar os textos a uma determinada categoria, já que estes conceitos são, por si só, maleáveis e flexíveis. Aliás, encontramos no final da antologia uma divisão alternativa que, ao apresentar uma lista mais exaustiva, incluindo conceitos como “activism” ou “nation”, possibilita a presença simultânea dos textos em diversas secções, respeitando assim o seu cariz multidimensional.

“Canons” apresenta textos que discutem as questões institucionais inerentes à definição do cânone literário, analisando a problemática da exclusão e inclusão da escrita de mulheres, e o que acontece quando as mulheres constituem o seu próprio cânone. Paul Lauter, por exemplo, chama a atenção para o risco de se perpetuar os mecanismos patriarcais na formação deste cânone, ao passo que Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi problematiza a literatura feminista no contexto africano. A secção “Readings” alberga diferentes posicionamentos em relação a textos literários e a forma como várias restrições intelectuais influenciam o processo de leitura. Encontramos aqui inúmeras perspectivas: a psicanalítica, em Jane Gallop e Eve Kosofsky Sedgwick, a desconstrutivista, em Catherine Belsey, ou a pós-colonial, em Biddy Martin e Chandra Talpade Mohanty. Por seu turno, “Histories” debruça-se sobre a difícil relação entre as mulheres e “a” História, salientando as diversas abordagens (marxistas, psicanalíticas, pós-coloniais) adoptadas pelas feministas de modo a dar conta das várias histórias conjugadas no feminino. Aqui encontramos Gloria Anzaldúa e o seu célebre “La conciencia de la mestiza: Towards a New Consciousness”, a par de outras análises das assimetrias sexuais, raciais e políticas que ditaram (e ditam) a invisibilidade histórica das mulheres. A última secção, “Bodies”, reúne uma série de textos centrais aos múltiplos entendimentos do corpo, seguindo uma abordagem predominantemente pós-estruturalista. O célebre “The Laugh of the Medusa”, de Hélène Cixous, mostra-se central nesta secção pela forma como analisa a relação entre o corpo, a linguagem e o poder. Ausente da edição de 1997, mas felizmente presente nesta reedição, Judith Butler explana a sua influente teoria da performatividade do sexo em “Bodily Inscriptions, Performative Subversions”.

É de salientar ainda a introdução de cada uma das secções, breves anotações onde as autoras explicitam cada um dos artigos e introduzem algumas noções basilares à sua compreensão. Tanto o prefácio como as introduções denotam a preocupação pedagógica das editoras, ambas professoras universitárias que pretendem fazer do volume um instrumento de trabalho. No entanto, o índice remissivo interfere negativamente com este propósito didáctico, pois dificulta o trabalho de pesquisa por apenas conter entradas directamente relacionadas com os/as autores/as e os títulos dos artigos, não remetendo para os conceitos, escritores/as, poetas ou intelectuais abordados nos textos.

Um ponto que se revela particularmente problemático nesta reedição prende-se com a redução dos artigos reunidos; se as edições anteriores continham mais de mil páginas, este volume ultrapassa em pouco as quinhentas. Segundo Warhol-Down e Herndl, a antologia foi encurtada de modo a dar resposta às inúmeras solicitações que pediam uma edição mais simples de manusear. Não obstante as vantagens que a redução da antologia possa ter trazido em termos de forma, houve uma perda substancial no seu conteúdo, uma vez que nomes tão sonantes como Julia Kristeva, Luce Irigaray e bell hooks foram infelizmente excluídos desta reedição.

Na verdade, as autoras reconhecem a dificuldade deste processo de selecção, justificando as suas inclusões pela pertinência actual dos textos. Por conseguinte, foram excluídos artigos que abordavam temáticas consideradas ultrapassadas: o lugar da crítica feminista no contexto teórico global, a relação entre o feminismo francês e anglo-americano, ou as consequências da dissonância dentro do feminismo. Warhol-Down e Herndl optaram por incluir textos que os/as estudantes considerem aliciantes hoje em dia, nomeadamente

materiais que analisem diferenças raciais e sexuais, debates pós-coloniais, a escrita de mulheres e o estudo do corpo.

Todavia, a pretensa preocupação com a actualidade dos temas é lamentavelmente traída pelo prefácio em si; apesar de actualizar as referências à organização da antologia, o restante texto mantém-se igual à edição de 1997. Doze anos de crítica feminista são assim aplanados por uma análise algo desactualizada de questões como o pessoal e o político, as diferenças entre o feminismo francês e anglo-americano (discussão que as próprias autoras dão por terminada, mas que todavia descrevem no prefácio) e uma insistência na pluralidade do(s) feminismo(s), algo há muito aceite na academia. O prefácio desta reedição não contextualiza adequadamente a antologia no seu tempo, ignorando alguns dos debates mais recentes, como por exemplo a relação entre o feminismo de terceira vaga e o pós-feminismo. A edição de 1997 foi criticada por não revelar um posicionamento mais analítico por parte das autoras, cuja recusa em avaliar os textos incluídos demonstrava uma

perspectiva mais descritiva que prescritiva. Essa abordagem acrítica mantém-se na presente edição, já que Warhol-Down e Herndl não exprimem qualquer tipo de valoração em relação aos artigos. No prefácio, as autoras procuram justificar o seu tom descritivo, referindo que é sua intenção primordial dar voz aos textos propriamente ditos, colocando-os a eles no centro da discussão. Não obstante a validade da justificação apresentada pelas autoras, não deixo de me questionar se, numa época considerada por muitos como pós-feminista, adoptar uma perspectiva acrítica não será um luxo ao qual não nos podemos dar. *Femisms Redux* apresenta uma boa organização de textos e uma selecção satisfatória, e constitui efectivamente uma excelente ferramenta de trabalho académico. No entanto, a sua contextualização, e a inclusão e exclusão de artigos, poderia ter sido ponderada de modo a reflectir mais aprofundadamente as discussões actuais dos feminismos, restituindo não só a antologia, mas os debates propriamente ditos.

Marta Alice Gabriel Soares

Morrison, Toni (2009), *Love*. Tradução: Maria João Freire de Andrade. Lisboa: Dom Quixote, 242 pp.

Love abre com uma personagem a trautear. Trauteia enquanto observa as mulheres e os homens, as suas relações. Os sentidos da leitora foram cativados; a visão penetra nas palavras e começa a ouvir-se uma melodia baixa, de fundo. Todo o romance é percorrido por referências à música afro-americana – Duke Ellington, Sammy Kaye, Bing Crosby, Ella Fitzgerald ou Nina Simone. O *jazz* e os *blues* acompanham a leitura de *Love* e, igualmente, a vida das personagens desta obra de Toni Morrison, publicada em 2003 nos Estados Unidos da América, mas só agora editada em Portugal

pela Dom Quixote, em tradução de Maria João Freire de Andrade.

Neste romance, a escritora também concentra a acção em mulheres negras, neste caso – e nas palavras da autora – “wicked females”, isto é, “mulheres perversas” que, como sugere o título, vão explorar o amor nas suas diferentes manifestações. Estas mulheres irão também revelar como se vive e convive com a ausência do amor e com o sentimento oposto: o ódio. Segundo a autora – numa entrevista dada a *CBS News Sunday Morning* – foi um risco utilizar a palavra *Amor* como título do

seu romance, pois trata-se de uma palavra que se tornou vazia e se transformou num cliché. No entanto, o título terá acabado por funcionar bem. Diz Morrison na referida entrevista: “Tornou-se naquilo que eu queria que o romance fizesse: reformular a palavra, reformatá-la, devolver-lhe o sentido, o sentido original, isto é, torná-lo mais complexo.” O romance não se resume à narração de um conjunto de tramas amorosas, mas é bem mais complexo e intrincado, como o próprio amor.

As histórias presentes em *Love* atravessam um período que vai desde os finais dos anos 1940 até aos anos 1990, tendo como pano de fundo acontecimentos como o final da Segunda Guerra Mundial, a Lei Seca, a segregação racial e a luta pelos direitos cívicos dos afro-americanos e a alienação da juventude americana dos subúrbios. Nesta obra ouvem-se as vozes de L, May, Christine, Heed e Junior, mulheres que nasceram, partiram e/ou chegaram a Sooker Bay, na Flórida, mais exactamente ao hotel de Bill Cosey, espaço para o qual convergem as personagens e onde decorre a maior parte da trama.

Bill Cosey, a personagem masculina, é o elo entre estas mulheres e os seus destinos: todas elas têm uma relação especial com ele, seja de admiração ou de medo, seja de amor platónico ou mesmo de ódio. O livro relata e explora ainda as relações entre as mulheres. Christine e Heed odeiam-se profundamente e, ao longo da narrativa das suas recordações, ficamos a conhecer as causas deste ódio: resulta da manipulação de May – mãe de Christine –, que envenena a relação entre as duas, e do casamento de Heed, então com 11 anos, com Bill Cosey, de 52 anos e avô de Christine, casamento esse que acaba por afastar as duas meninas. As palavras da enigmática personagem L sintetizam a origem deste ódio: “Culpo May pelo ódio que colocou nelas, mas tenho de culpar Mr. Cosey pelo roubo.” De facto, estas

duas personagens tinham vivido na infância uma amizade intensa, que foi quebrada pela intervenção de May e de Cosey. Este último rouba Heed de Christine ao casar-se com ela. A partir deste casamento, estas três mulheres vão lutar pela atenção de Cosey e pela sua fortuna, mesmo depois da sua morte, uma vez que o testamento deixado por Cosey é ambíguo e refutável. Apesar de a casa situada no nº 1 de Monarch Street pertencer a Heed por testamento, devido a esta incerteza a casa será partilhada durante algum tempo pelas três num ambiente de constante tensão. A mudança chega quando Junior, sobrevivente de preconceitos e de maus-tratos, entra na casa para trabalhar para Heed. Esta jovem personagem alimenta-se de uma forte ambição e tenta enganar as duas velhas mulheres para satisfazer os seus próprios desejos. Os seus planos acabam, no entanto, por conduzir Heed e Christine ao sentimento que anti-gamente as unia: o amor. E L? Esta personagem é o espírito que observa e protege tanto os habitantes de Sooker Bay como as habitantes de Monarch Street, enquanto trauteia uma melodia e guia a leitora por todas estas histórias. Ela é a única que fala livremente na primeira pessoa, e talvez seja mesmo ela quem dê nome ao romance: no final da narrativa, refere-se à 1ª Epístola de São Paulo aos Coríntios, Capítulo 13, passo cujo tópico central é o amor; aí, a personagem afirma que o seu nome é esse mesmo. *Love* – como a canção de Nina Simone, “Four Women” – traça o retrato, o percurso e as crenças de diferentes tipos de mulheres negras.

Muito embora Toni Morrison não se identifique como feminista – posição que tem manifestado em várias entrevistas – neste romance, como noutros da autora, verifica-se a denúncia de uma sociedade patriarcal que subsiste ao longo de cinquenta anos. As cinco mulheres deste romance viviam em função de um homem: May vivia para

agradar ao sogro, tendo mesmo negligenciado a sua relação com a filha; Christine, apesar de odiar o avô, não o confrontava; Heed tinha sido vendida pelo pai ao velho Cosey e, por fim, Junior tenta agradar o retrato do velho Cosey, que garante a sua presença no mundo dos vivos. Apenas L revela alguma autonomia em relação a Cosey. Embora trabalhasse para ele e muito o admirasse, isso não a impediu de o assassinar e de adulterar o seu testamento a favor das mulheres de 1 Monarch Street, já que Cosey nada lhes deixava. Esta personagem masculina, Cosey, é complexa: se, por um lado, é uma figura tirana e autoritária para com as personagens femininas – humilha May, abusa de Heed quando criança –, por outro lado cria empatia na leitora, pois protege Heed das investidas de May e de Christine e sustenta todas as mulheres que o rodeiam, gastando a fortuna que o seu pai ganhou por meios torpes. A sua ambiguidade é reforçada pelo facto de Cosey esbanjar a fortuna herdada numa vida luxuosa e na protecção das pessoas que o rodeavam como um acto de “vingança” contra o pai. A questão da ambiguidade da personagem de Cosey está bem patente na voz de L: “Podia chamar-se-lhe um bom mau homem ou um mau bom homem. Depende daquilo que nos é querido – do quê ou do porquê.” A ordem patriarcal também se faz sentir pela figuração da mulher no romance como submissa e dependente do homem ou ainda como simples objecto de desejo. Os casos de Christine e de Junior são paradigmáticos. A primeira sai de Sooker Bay procurando independência; porém, todos os homens que vem a conhecer controlam a sua vida. Já Junior, tendo sido vítima de uma tentativa de violação, que denuncia, acaba por ir ela para a prisão, uma vez que os directores da escola não acreditaram na sua versão dos acontecimentos. A narrativa é parcialmente contada por L, na primeira pessoa, e parcialmente por

um narrador onisciente que entra no discurso destas mulheres, revelando as suas emoções e as suas lembranças; a sua voz acaba por enfatizar a perspectiva feminina. É pelo uso da palavra que as personagens femininas passam de um papel passivo a um papel activo: é a sua versão da história que fica registada, mesmo que esta seja uma história de sofrimento e de subalternidade. *Love* oferece um retrato realista – ou, pelo menos, verosímil – da sociedade (afro)americana, na qual os direitos das mulheres negras eram (são?) ignorados. Apesar deste facto, e mesmo, por vezes, da falta de solidariedade entre as mulheres, todas elas tentam lutar pelo seu lugar na casa e na comunidade, sem medo dos imaginários demónios que castigavam mulheres ditas perversas. No entanto, como afirma L, esta é “apenas mais outra história inventada [...] uma história que mostra como mulheres descaradas conseguem abater um homem”. Bill Cosey representa, de algum modo, a ascensão da burguesia afro-americana no século XX; é bem-sucedido porque recorre ao jogo duplo, procurando agradar à comunidade branca para proteger alguns negros – que por vezes desprezava – e não por via da luta pelos direitos cívicos. Uma possível leitura do seu desaparecimento seria lê-lo como significando a da quebra de uma ordem social presente no início da narrativa. Esta aproximação ao real, a construção de personagens cativantes e verosímeis, como também a mestria com que Toni Morrison narra os acontecimentos e fomenta reflexões, prende a atenção das leitoras e dos leitores. *Love* é uma obra envolvente que revela o percurso do amor por distintas mulheres; um caminho de dor, de solidão e de força, ilustrada na canção *Love O’Love*. O amor pode, afinal, figurar na capa de um livro e ainda surpreender.

Rita Fonseca

Barbas, Helena (2008). *Madalena. História e Mito*. Lisboa: Ésquilo, 362 pp.

É inquestionável a importância da recuperação e reconfiguração de histórias de personagens que contribuíram, ao longo dos séculos, para a criação e manutenção de estereótipos que serviram para a legitimação de papéis sociais e de comportamentos. Reescritas e reinterpretações da história – seja de relatos históricos, seja de mitos ou lendas – são possíveis e necessárias, uma vez que proporcionam espaços de discussão e de reconfiguração de papéis sociais, nomeadamente no que diz respeito às identidades sexuais.

Madalena. História e Mito, da autoria de Helena Barbas, enquadra-se num grupo abundante de publicações que tem resgatado histórias de mulheres ou de imagens femininas que tiveram um papel influente em sociedades diversas. Maria Madalena é uma dessas personagens controversas. Ainda hoje, milhares de peregrinos vão venerá-la à Basílica Românica no monte Vézelay, na Borgonha, ou a Saint-Maximin, na Provença, e muitos são os seus devotos. O calendário católico rendeu-se ao costume implantado pela tradição ortodoxa no século VIII, reconhecendo o dia 22 de Julho como data do aniversário de Maria Madalena, data em que se fazem procissões em seu nome. No entanto, a sua história é composta de muitos espaços vazios e de incertezas, e seu legado ainda continua obscuro.

Daí a relevância do estudo em apreço. O que se conta aqui, não apenas sobre Madalena mas também sobre outras mulheres da Bíblia, serviu durante séculos – e talvez ainda sirva – para legitimar comportamentos misóginos nas culturas cristãs ou influenciadas pelo cristianismo: o descaso para com a mulher e para com sua sexualidade, a mistificação, a marginalização e os silenciamentos das suas histórias. Este

livro é uma contribuição importante para os resgates e releituras em curso, pois Maria Madalena é, sem dúvida, uma figura do imaginário colectivo ocidental, que ultrapassa as fronteiras da igreja e dos escritos religiosos.

Madalena. História e Mito é resultado da investigação de doutoramento de Helena Barbas, ensaísta, crítica literária, tradutora e professora de Estudos Portugueses e Literatura Comparada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Neste livro, Helena Barbas propõe-se mostrar como, ao longo dos séculos, a personagem de Maria Madalena foi atraindo narrativas de cariz mitológico e lendário, criando o que a autora designa por “biografia imaginária”. Tomando como ponto de partida textos da tradição portuguesa e espanhola, Barbas propõe-se apresentar uma configuração do mito ibérico de Maria Madalena. Faz referência a estudos existentes e discute textos de diverso teor, tanto em prosa quanto em verso, que contribuem para a construção da figura da Madalena Ibérica: textos bíblicos e sermões, textos literários, dramáticos e cinematográficos, numa abordagem extensa da personagem de Maria Madalena, composta de várias fontes, numa tentativa de traçar a história das diferentes configurações da personagem.

Partindo de uma descrição da relação de Maria Madalena com os Evangelhos Canónicos, Apócrifos e Gnósticos, a autora levanta questões sobre as traduções desses textos. Destaca a influência dos textos canónicos na formação do pensamento cristão sobre Maria Madalena e discute a distinção entre os Evangelhos Apócrifos e os Evangelhos Gnósticos, com ênfase no Evangelho Gnóstico de Miriam. Dentro da explanação sobre os Evangelhos

Gnósticos, apresenta dois temas, “O Andrógino Madalena-Cristo” e “Contra as leituras feministas – o sexo dos deuses”, que na minha opinião mereciam talvez uma abordagem mais aprofundada. Em “O Andrógino Madalena-Cristo”, é pouco clara a ligação entre androginia e as figuras de Madalena e de Cristo. Por outro lado, na discussão das leituras feministas dos Evangelhos Gnósticos, é pouco claro o que se entende por “leituras feministas”, bem como a relação da autora com essas leituras. Estas lacunas têm a vantagem de convidar a futuros estudos sobre Madalena.

Na secção relativa às lendas medievais, a autora reporta-se, nomeadamente, às histórias da Santa Madalena, incluídas em *Legenda Áurea* (século XIII). Barbas analisa uma edição do *Flos Sanctorum* (século XVI), feita por um compilador anónimo e mandada imprimir em português por D. Manuel I, texto que é uma provável versão da *Legenda Áurea*. A autora aborda a construção da figura de Maria Madalena em Portugal, por via de Castela, e irá deter-se no impacto do Concílio de Trento entre nós, nomeadamente nas querelas sobre a identidade de Madalena e nas leituras daí decorrentes que se fizeram da personagem. Na secção intitulada “Madalena Domesticada. Dos sermões à literatura edificante”, Barbas analisa alguns sermões que têm por tema Madalena – nomeadamente um sermão do Padre António Vieira – textos esses que contribuem para uma configuração ibérica específica da personagem. Finalmente, na sequência desta abordagem histórico-literária da personagem, na secção “Biografia imaginária de Maria Madalena”, Barbas refere uma série de ícones, imagens, pinturas e esculturas que retratam as multi-faces da personagem Madalena através da história, mas sem

que se detenha na sua análise. O tratamento dos ícones teria com certeza um impacto maior se fosse articulado com a abordagem que a autora faz das associações de Madalena com as imagens do feminino em geral, bem como a articulação da personagem com as questões relacionadas com o corpo e o amor, as figurações da amante, da pecadora e da mulher fatal, isto é, da sexualidade feminina nas culturas cristãs.

O regresso da personagem Madalena em produções artísticas da segunda metade do século XX, como a ópera-rock, *Jesus Cristo Superstar*, o filme, *A Paixão de Cristo*, ou ainda o romance, *O Código da Vinci*, é ainda abordado na parte final da obra. Porém, faz falta uma avaliação do impacto dessas produções nas construções das imagens sobre Madalena na sociedade contemporânea. A conclusão sucinta considera a personagem de Maria Madalena como um mito da modernidade, apesar das tentativas de despojamento e silenciamentos, e ainda como figura que adquiriu um “estatuto de personagem literária e modelo do heroísmo feminino”.

Maria Madalena pertence ao imaginário colectivo ocidental mas também à própria História. A diversidade de representações que dela existem suscita o interesse de várias áreas do conhecimento, e é improvável que uma única obra – qualquer que ela seja – possa abranger, de maneira exaustiva e satisfatória, todas as suas facetas. O trabalho de Barbas é rico na variedade de abordagens ensaiadas, e contribui com uma visão extensa e panorâmica das diferentes disciplinas e possibilidades de linhas de investigação, despertando ainda o interesse para estudos mais aprofundados dos diversos mitos e da iconografia de Madalena.

Sidinea Pedreira

Rosemarie Tong (2009), *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, 3ª ed. Boulder, Colorado: Westview Press, 417 pp.

Como o seu subtítulo indica, a nova edição desta obra já clássica de Rosemarie Tong oferece uma introdução mais alargada do que as anteriores à diversidade da produção teórica feminista. Para além de a autora ter revisto, nalguns casos substancialmente, os capítulos dedicados aos feminismos liberal, radical, socialista e marxista, psicanalítico, pós-moderno e ecológico (ou ecofeminismo), acrescenta dois novos capítulos sobre “care-focused feminism” e “feminismo multicultural, global e pós-colonial”. Cada um dos capítulos apresenta resumidamente as origens, o desenvolvimento e as principais teses de cada uma destas variedades de feminismo, incluindo no final uma síntese dos problemas que colocam e das críticas de que têm sido alvo. Tong sintetiza também as obras mais relevantes das autoras que mais contribuíram para o desenvolvimento de cada uma das correntes feministas em apreço, desde Mary Wollstonecraft (liberalismo) a Karen Warren (ecofeminismo), passando por Simone de Beauvoir, Kate Millett, Shulamith Firestone, Mary Daly, Juliet Mitchell, Alison Jaggar, Iris Young, Heidi Hartmann, Dorothy Dinnerstein, Nancy Chodorow, Julia Kristeva, Judith Butler e Hélène Cixous, entre outras. Para além disto, são ainda incluídas sínteses das teses e ideias das figuras que influenciaram determinadas correntes, como é o caso de Marx e Engels para o feminismo marxista e socialista, de Freud para o feminismo psicanalítico e de Jacques Derrida e Michel Foucault para os feminismos pós-modernos. Também muito útil é a extensa bibliografia final, apresentada por secções correspondentes às subdivisões de cada capítulo. Como qualquer sistematização, a que nos é oferecida em *Feminist Theory* levanta

questões que começam logo pela categorização algo inconsistente que Tong estabelece. Se, por um lado, alguns feminismos são classificados e nomeados de acordo com ideologias políticas (liberalismo, radicalismo, marxismo, socialismo), por outro temos classificações periodológicas (nomeadamente no último capítulo, intitulado “Postmodern and Third-Wave Feminism”) e disciplinares (psicanálise). A autora está consciente, para além disto, do facto de os “rótulos” serem contestáveis, dada a “interdisciplinaridade” e “interseccionalidade” do trabalho desenvolvido no contexto dos feminismos contemporâneos, que “resistem” a categorizações fáceis. No entanto, para Tong estes rótulos preenchem uma função importante, ao indicarem claramente que o feminismo não é “uma ideologia monolítica”, oferecendo, pelo contrário, uma pluralidade de abordagens e quadros teóricos sobre a questão fundamental do que pode continuar a chamar-se a “opressão” das mulheres (1). A síntese de Tong, que incide quase exclusivamente sobre autoras de língua inglesa, segue sensivelmente uma orientação histórica, começando com as raízes do pensamento feminista moderno no século XVIII, dedicando algumas páginas ao texto clássico de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), e a vários ensaios de John Stuart Mill e Harriet Taylor (escritos entre 1832 e 1869). Aqui surgem alguns dos problemas “menores” deste livro: dados os seus objectivos propedêuticos, deveria no mínimo ser rigoroso quanto a coisas tão simples como títulos e datas de obras, o que nem sempre acontece. A obra clássica de Wollstonecraft aparece frequentemente citada como *A Vindication of the Rights of Women* (o que denota a

interferência das perspectivas feministas contemporâneas sobre a fragmentação da categoria “mulher”), não sendo indicada a data da sua publicação. Uma vez que esta obra procura construir uma narrativa tão abrangente e coerente quanto possível do desenvolvimento das ideias feministas até ao presente, ganharia muito se indicasse sistematicamente as datas das obras que cita e se fosse mais rigorosa relativamente à distância temporal que separa certas figuras (por exemplo, entre Wollstonecraft e Mill e Taylor existem apenas cerca de 40 anos de diferença e não “aproximadamente cem”, como é afirmado na página 16).

Sendo Tong professora de Ética dos Cuidados de Saúde na Universidade da Carolina do Norte e tendo publicado extensa obra nesta área, não é de estranhar que o novo capítulo sobre “care-focused feminism” esteja particularmente bem conseguido na forma como expõe com clareza e faz dialogar as ideias de Carol Gilligan, Nell Noddings, Sara Ruddick, Virginia Held e Eva Feder Kittay. Já o mesmo não se pode dizer do capítulo sobre o “feminismo multicultural, global e pós-colonial”, em que há ausências gritantes, nomeadamente no que se refere a Gayatri Spivack e Chandra Mohanty (que aparecem apenas na bibliografia deste capítulo com uma entrada cada), ou mesmo ao “feminismo

transnacional”, que se tem concentrado na intersecção entre nação, raça, sexo, sexualidade e exploração económica a nível mundial no contexto do actual desenvolvimento do capitalismo global. Embora Tong preste atenção a estas questões, referindo, entre outras teóricas, Ella Shohat, não indica as obras mais relevantes desta autora neste contexto, designadamente *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Routledge, 1994) e *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media* (Rutgers UP, 2003). Aliás, apesar da revisão extensa da maioria dos capítulos, muitas das referências são datadas, pouco aparecendo de textos mais recentes, à excepção dos novos capítulos sobre “care-focused feminism” e feminismo multicultural, global e pós-colonial. As ausências para que chamei a atenção são sintomáticas de um facto incontestável: a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, de abarcar numa obra deste tipo toda a riqueza e diversidade da produção feminista recente. Não pretendendo ser enciclopédico, o livro de Rosemarie Tong funciona bem como uma porta de entrada no mundo plural do feminismo moderno, particularmente para quem pouco ou nada sabe sobre o assunto.

Teresa Tavares

Ribeiro, Margarida Calafate (2007), *África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 263 pp.

África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial é uma compilação de vinte e um testemunhos de mulheres portuguesas que acompanharam os maridos, militares destacados para Timor, Guiné-Bissau, Angola ou Moçambique, entre 1956 e 1974. Embora anónimos, os testemunhos fazem referência à idade, naturalidade, habilitações literárias e

actividade profissional das intervenientes, o que possibilita a sua contextualização sociocultural. Descrições da infância e juventude ajudam a perceber as pressões familiares e sociais a que estas mulheres estavam sujeitas. O casamento surge, para elas, como uma sequência existencial natural. Porém, também são coagidas a fazê-lo pelo medo: o medo da guerra

e a possibilidade de morrer sem deixar descendência eram argumentos utilizados pelos namorados, levando-as a casar e embarcar.

Após a partida destas mulheres e homens para as colónias, são narrados segmentos de vida, que incluem aspectos como a chegada a um país com tradições diferentes, a procura de trabalho, as dificuldades verificadas no quotidiano, as amizades, as alegrias, a dor e a morte. É também narrado o regresso a Portugal, o acolhimento pela sociedade, a indiferença, a difícil integração ou até o divórcio. Estes testemunhos são importantes porque representam o repositório de uma memória colectiva. No entanto, há que ressaltar que, como em todas as memórias, há esquecimentos e emoções que condicionam a produção de conhecimento e o entendimento da realidade. O próprio processo de selecção e recolha de testemunhos filtra informação, revelando, também, o posicionamento crítico da investigadora.

Esta encruzilhada de memórias é particularmente relevante para os estudos feministas – e para os “estudos sobre mulheres” – pois possibilita a inscrição das mulheres portuguesas numa guerra que a História tende a perpetuar como exclusivamente masculina. É comumente sabido que milhares de jovens do sexo masculino foram mobilizados para combater ou efectuar serviço no então designado “Ultramar”. O que permanece ainda sepultado no desconhecimento é que milhares de mulheres, para estarem mais perto dos companheiros, maridos ou namorados, delinearão estratégias que as levaram a participar, directa ou indirectamente, na guerra. Cerca de 80 000 mulheres portuguesas aderiram às actividades do Movimento Nacional Feminino (MNF); formaram-se enfermeiras pára-quedistas; mulheres de oficiais viveram, clandestinamente ou não, em acampamentos com os restantes militares.

É necessário ressaltar que o MNF seguia as directrizes ideológicas do regime estado-novista funcionando, portanto, como instrumento de propaganda e manipulação de massas.

Os testemunhos incluídos nesta colectânea são o acervo vivo de uma memória colectiva, de uma história em processo de cristalização; mas são, sobretudo, um caleidoscópio de histórias reveladoras da subalternização da mulher, num momento histórico em que as mulheres portuguesas eram educadas para desempenhar uma função passiva no lar e na sociedade. Enquanto, por um lado, o livro resgata para a memória colectiva o papel participativo das mulheres no teatro de guerra, nem sempre reconhecido, paradoxalmente o conjunto de testemunhos revela a subalternidade da subjectividade feminina.

A expressão “mulher de” surge logo no primeiro testemunho (p. 37), demonstrando que, no processo de experimentação da realidade, o sujeito feminino se entende não como *sujeito*. De facto, estas mulheres identificam-se, sobretudo, como coadjuvantes de um processo doloroso, quer a nível físico, quer psicológico: não reivindicam para si o poder, ou o centro, limitando-se a conceber-se como margem; não deixam, no entanto, de reclamar um lugar no processo. Esta existência marginal nem sempre implica a ausência de espírito crítico ou de autoconsciência. É particularmente relevante um depoimento em que a mulher estabelece o distanciamento necessário para caracterizar o impacto da assistência feminina em situação de guerra, referindo-se às mulheres como “avião dos frescos” (p. 43), comparando-as a bens de consumo essenciais, distribuídas, segundo uma lógica de utilidade, de forma a garantir o bem-estar dos militares.

A instrumentalização das mulheres pelo Estado e a sua objectificação pelos maridos remetem a categoria “mulher” para a base

da pirâmide hierárquica. No entanto, este estado de subalternidade nem sempre é percebido por todas as intervenientes, devido, predominantemente, aos aspectos socioculturais e religiosos que condicionavam a sua autonomia e expansão a todos os níveis. Na época em causa, a educação feminina funcionava como um factor propulsor e perpetuador de um sistema falocêntrico. Às mulheres era proporcionado um ensino em que predominavam as actividades práticas relacionadas com o lar, como “trabalhos manuais” ou costura, assim como a aprendizagem de matérias como economia para a eficaz gestão do espaço privado. Temáticas como higiene e primeiros socorros eram também abordados, assumindo, assim, o sexo feminino a sua função, convencionalmente inata, de cuidar de outrem (p. 91). Porém, o espaço doméstico em que orbitavam as mulheres ganha, em tempo de guerra, outras dimensões: o poder antes exclusivamente exercido em casa, no privado, alarga-se e adquire contornos públicos, como, por exemplo, quando assumem profissões como docentes ou secretárias em cenários coloniais, frequentam as messes ou participam em festas militares. A atitude participativa e observadora de tudo o que as rodeia serve, de certa forma, como alavanca para despertar a perspectiva crítica de uma realidade obsoleta. Num passo fulcral lê-se o seguinte testemunho: “E é isto que é quase paradoxal: apesar da guerra, apesar da aflição, houve uma libertação, não só intelectual e emocional, mas também uma libertação da mulher enquanto ser que é capaz de...” (p. 98). Este “ser capaz de” é, a meu ver, a efectiva constatação da capacidade de acção das mulheres, da consciencialização de si enquanto seres humanos com vontade própria.

As mulheres surgem aqui na primeira pessoa, num discurso, até há pouco tempo, pouco provável de ser registado, no que

constitui uma das mais-valias do trabalho de investigação realizado por Margarida Calafate Ribeiro. No entanto, sente-se a falta de uma referência clara aos métodos adoptados pela investigadora para a recolha, selecção e tratamento de testemunhos, lacuna esta que suscita algumas questões. As mulheres seleccionadas pertencem, sobretudo, a uma classe média-alta, são escolarizadas e, no decorrer da guerra ou posteriormente, tiveram uma profissão remunerada. Isto significa que outras classes sociais, menos favorecidas, permanecem no esquecimento da história. Talvez esta observação não tivesse pertinência se o/a leitor/a tivesse sido elucidado/a sobre a metodologia adoptada e as dificuldades registadas na sua utilização.

A guerra colonial não teve apenas implicações nas formas de socialização e nos hábitos quotidianos das mulheres portuguesas e europeias; da guerra colonial foram também protagonistas mulheres africanas, cujo depoimento teria sido importante recordar. Embora se refira até uma certa relação de paridade entre europeias e africanas, por exemplo em situações de parto, este livro deixa as africanas largamente ausentes desse espaço partilhado. *África no feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial* é, contudo, um objecto de trabalho de extrema importância para a construção de uma história inclusiva, na sua pluralidade.

Esta obra é o segundo livro de autor de Margarida Calafate Ribeiro, doutorada em Estudos Portugueses e Brasileiros pelo King's College, Universidade de Londres, e investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. A autora tem vindo a desenvolver vários projectos de investigação sobre a Guerra Colonial, literatura de guerra e identidades.

Vânia Sofia Brito Senos Duarte